Thibault Leuenberger

Le style de Milan Kundera

Les traductions de *La Plaisanterie*

Etudier le style littéraire, c'est questionner l'appropriation de la langue par un auteur pour observer son usage propre et personnel. Dans le cas de Milan Kundera, une problématique supplémentaire complexifie notre rapport à son œuvre : ses textes ont été traduits abondamment et, selon les dires de l'auteur, ces traductions ont trahi les sens originaux. Milan Kundera s'est épanché à de nombreuses reprises sur le travail de la traduction, ses problèmes et ses enjeux.

Tout a commencé suite à une interview de 1979 avec Alain Finkielkraut. Ce dernier l'interrogeait sur les différences de style entre *La Plaisanterie* et ses romans suivants, « fleuri et baroque » pour le premier, « dépouillé et limpide » pour les autres[1]. Cette question interloqua profondément Kundera. Il lit alors son roman en français et remarqua que « le traducteur […] n'a pas traduit le roman ; il l'a réécrit.[2] » Extrêmement bouleversé par cette découverte, il prit alors soin de vérifier chacune des traductions de ses romans, ce qu'il explique dans « Soixante-neuf mots », sixième partie de son essai *L'Art du Roman*. Il précède son dictionnaire personnel – ces-dits soixante-neuf mots – ainsi : « En 1968 et 1969, *La Plaisanterie* a été traduit dans toutes les langues occidentales. Mais quelles surprises ! En France, le traducteur a récrit le roman en ornementant mon style. En Angleterre, l'éditeur a coupé tous les passages réflexifs, éliminé les chapitres musicologiques, changé l'ordre des parties, recomposé le roman. […] Les longues phrases dont chacune occupe chez moi tout un paragraphe sont divisées en une multitude de phrases simples… Le choc causé par les traductions de *La Plaisanterie* m'a marqué à jamais. D'autant plus que pour moi qui n'ai pratiquement plus de public tchèque les traductions représentent tout[3]. » Les mots sont forts pour exprimer sa déception ou sa colère face aux violences faites à son texte, violences qui ici s'articulent différemment selon la langue : en français, le traducteur a modifié son style en ajoutant des éléments, tandis qu'en anglais un véritable travail de composition – ou de recomposition – a été effectué. L'ensemble de ces enjeux semble déranger d'une même manière l'auteur précisément dans la mesure où l'on ne respecte pas son texte dans sa forme originale. Kundera, entre 1985 et 1987, reprend alors chacun de ses romans, les

---

[1] Ces indications proviennent de la « note de l'auteur » ajoutée par Kundera lors de la réédition de son texte. Concernant cette note, nous renvoyons à l'article de Frédéric Weinmann qui propose une présentation succincte du discours de Kundera dans cette note, ainsi qu'à la longue citation dans la biographie de l'œuvre proposée par François Ricard dans l'édition de la bibliothèque de la Pléiade. Frédéric Weinmann, « Réception à la puissance X : orthonymie et polysémie dans les études de traduction », *L'Esprit Créateur*, n°49, 2009, pp. 38-40 ; François Ricard, « Biographie de l'œuvre. *La Plaisanterie* », in Kundera, *Œuvre*, t. 1, édition publiée sous la direction de François Ricard, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011, pp. 1414-1431.

[2] Milan Kundera, *Œuvre,* édition publiée sous la direction de François Ricard, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011, t. 1, p. 1424. [Note de l'auteur à l'édition de *La Plaisanterie*]

[3] Milan Kundera, *Œuvre*, t. 1, p. 714.

traduit une nouvelle fois en français et « [declare] them to be the authentic version of his body of work – *more* authentic than the originals themselves.[4] »

Dès lors, l'ambition de notre travail est d'observer le style de Kundera à travers l'évolution des traductions de *La Plaisanterie*, la première datant de 1967, la dernière de 1985. Entre ces deux versions, une autre, datant de 1980 et aussi composée par l'auteur, a été abandonnée car « [Kundera] l'estime encore tâchée de "tournures tarabiscotées, d'inexactitudes, d'obscurités et d'outrances." » Ainsi, l'étude de la première et l'ultime versions permettra de révéler de façon d'autant plus éclatante leur différence et le style stabilisé de l'auteur – celui qu'il revendique dans la seconde moitié de sa carrière. De plus, *La Plaisanterie* a été amplement commentée par Kundera lui-même dans sa « note de l'auteur », permettant ainsi un travail réflexif intéressant sur sa propre pratique de l'écriture. Toutefois, avant d'envisager cette œuvre, nous souhaitons considérer la traduction et les rapports explosifs qu'entretient Kundera avec celle-ci. L'intrication de la langue dans la culture comme le rapport du style à la langue nécessitent ce premier arrêt.

Dans un discours prononcé à Rome sous l'égide du Collège de France sur « la traduction au sens large[5] », Yves Bonnefoy explicite son rapport à la traduction de poèmes ainsi que sur le rôle du traducteur face à l'œuvre en travail. Selon lui, le poème est déjà traduction du réel, c'est-à-dire mise en langue (donc mise en texte) d'un espace et d'un temps donné. Dès lors, le traducteur, pour respecter la puissance originelle de l'œuvre « est encouragé à être poète[6] » car « traduire sans s'impliquer, sans débattre, disons sans se refuser, quelquefois – malgré l'affection qui est nécessaire –, c'est se vouer à ne retenir du poème que ce qu'en peut dire le dictionnaire.[7] » La position d'Yves Bonnefois, très claire, souligne que respecter à tout prix le mot à mot ou l'exacte ponctuation fait perdre la substance du poème. Il faut, pour conserver la profondeur que le texte peut atteindre, le lire, l'interpréter, et le restituer selon ses sentiments propres. Bien que le propos d'Yves Bonnefois ne concerne que la poésie, la traduction des autres genres littéraires devrait se lire d'une semblable façon. En effet, cette vision de la traduction est partagée par les théories de la traductologie développées depuis les années 1970[8] où l'on a commencé à considérer la traduction non plus comme la copie conforme du texte original, mais comme une production nouvelle qui comporte son lot d'inexactitudes et de nouveautés par rapport à l'œuvre initiale[9]. Ou, comme l'explique

---

[4] Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, Clevedon : Multilingual Matters (« Topics in translation ; 30 »), 2006, p.2.

[5] Yves Bonnefoy, « La traduction au sens large. A propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs », *Littérature*, n°150, 2008, pp. 9-24.

[6] *Ibid,* p. 10.

[7] *Ibid*, p. 24.

[8] Frédéric Weinmann, *op. cit*, p. 41. « L'essor des études de traductions depuis les début des années 1970 a en effet largement remis en questions la notion de fidélité, l'approche normative, la comparaison terme à terme d'un original et d'une traduction donnée. […] Il s'agit de libérer le texte traduit de sa condition ancillaire, de lui reconnaître une existence à part entière, de l'étudier dans le contexte de la culture d'arrivée. »

[9] Le travail fondamental de Lawrence Venuti sur l'histoire de la traduction expose tout à fait cette transition du regard académique sur le rôle du traducteur. Le chapitre premier « Invisibility » tend à démontrer que l'effacement était d'abord considéré comme la marque d'une traduction réussie, c'est-à-dire que l'on supposait obligatoire et nécessaire une restitution fidèle du texte. Néanmoins, comme Venuti le démontre à la fin de ce chapitre, cette hypothèse de lecture n'est pas envisageable puisque chaque langue

Lawrence Venuti, « a translation always communicates an interpretation, a foreign text that is partial and altered, supllemented with features peculiar to the translating language, no longer inscrutably foreign but made comprehensible in a distinctively domestic style. Translations, in other words, inevitably perform a work of domestication.[10] »

C'est précisément sur cette idée d'incorporation, d'appropriation par une langue autre – et donc par un style autre – qui gêne le plus Kundera, car elle le dépossède, selon lui, de son œuvre, de son texte[11]. Kundera s'est exprimé de manière très explicite sur la hiérarchie entre auteur et traducteur dans la quatrième partie de son essai *Testaments trahis* intitulée « Une phrase[12] ». Dans cette partie, Kundera envisage deux traductions d'une même phrase de Kafka et propose une traduction personnelle afin de souligner quels problèmes se posent lors d'une traduction et quels devraient être les manières de procéder des traducteurs.

> L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du « beau français » (du bel allemand, du bel anglais etc.), à savoir du français (de l'allemand etc.) tel qu'on l'apprend au lycée. Le traducteur se considère comme l'ambassadeur de cette autorité auprès de l'auteur étranger. Voilà l'erreur : tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le « beau style » et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art.[13]

Ainsi, un traducteur devrait être capable d'envisager la différence entre le style établi – celui que Kundera considère assez méprisamment être cantonné au lycée – et le style personnel de l'auteur qui se construit en opposition à celui-ci. Il y aurait alors une volonté propre de l'auteur que le traducteur devrait envisager, comprendre et reproduire, ce que Kundera définit comme une « intention esthétique.[14] » Kundera exemplifie ce concept au travers de la prose de Kafka et considère plusieurs points que ses traducteurs n'auraient pas respectés. Par exemple, dans les traductions françaises, le souffle du texte est interrompu par des marques de ponctuations que l'on ne retrouve pas dans le texte de Kafka ; les répétitions sont également modifiées afin d'éviter la présence de deux mêmes mots dans un paragraphe – « péché inexpiable en France[15] » –, ou encore la richesse du vocabulaire apparaît dorée et compliquée dans une traduction alors qu'elle est très limitée et sobre dans la phrase de Kafka[16]. Kundera explique que ce dernier point est dû à la volonté des traducteurs d'exposer leur propre maîtrise de leur langue, démontrant leur performance de traduction[17].

---

porte sur ses épaules son lot d'à priori culturels, chante sa propre tonalité, résonne différemment. Dès lors, comment serait-il possible de traduire sans un changement profond de la langue d'un auteur ? Ou plutôt, comment serait-il possible d'offrir une traduction littérale qui soie encore porteuse d'un sens ? Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of Translation*, London [etc.] : Routledge (« Translation studies »), 2008² [1995¹], Ch. 1, pp. 1-34.

[10] Lawrence, *The scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, London [etc.] : Routledge (« Translation studies »), 1998, p. 5.

[11] Frédéric Weinmann*, op. cit*, p. 41. « Cet aveu [le fait qu'il passe plus de temps à travailler ses anciennes œuvres que ses nouvelles] évoque une réaction de panique de la part du créateur qui voit son œuvre lui échapper et qui sacrifie une partie de sa production pour influencer la réception. »

[12] Kundera, *Œuvres*, t. 2, pp. 814 – 826.

[13] *Ibid*, p. 819.

[14] *Ibid*, p. 819.

[15] *Ibid*, p. 820.

[16] *Ibid*, pp. 819-821.

[17] *Ibid*, p. 820.

Toutefois, pour Lawrence Venuti, le problème de l'intention esthétique envisagée selon le regard de Kundera repose sur une conception incorrecte de l'œuvre littéraire en tant que texte sans une quelconque médiation culturelle, sans accroche et donc transposable aisément – une sorte d'œuvre d'art flottant au-dessus de tout présupposé langagier ; l'art, en quelque sorte, transperce les limites et placerait la réalisation de l'œuvre dans un espace détaché des conventions. Lawrence Venuti estime en outre que « what Kafka would write in French can be no more than another French interpretation, not a rendering more faithful or adequate to the German text. The fact that the author is the interpreter doesnt make the interpretaion unmediated by target-language value.[18] » Comme le remarque Michelle Woods, la position de Lawrence est certes quelque peu exagérée, mais elle permet de révéler la problématique de la langue en tant que médiateur culturelle et structurant, problématique que Kundera ne considère pas[19]. Derrière les commentaires de Kundera se dessine, évidemment, le besoin de justifier ses propres décisions éditoriales qui ont parfois choqué[20]. On perçoit bien la nécessité pour Kundera que les traductions de ses romans respectent son style étant donné que l'immense majorité de son lectorat est étranger[21]. Néanmoins, le procès qu'il a attenté aux différents traducteurs de son œuvre peut également se porter contre lui : il a en effet retravaillé substantiellement ses romans lors des nouvelles éditions des années 1980 ; il a parfois réorganisé quelques parties ou supprimé des passages et aussi transformé son style, comme le remarque Michelle Woods : « the second issue […] is fidelity, which is a vexing one for critics in view of Kundera's claim that a translation must be faithful while simultaneausly is rewriting the translations *and* his Czech original.[22] »

Ainsi, les enjeux soulevés par les commentaires de Kundera sur la traduction soulignent déjà le travail important effectué par cet auteur multiple qui cherche à se dissimuler derrière ses œuvres. Il apparaît, au travers de ses essais qui questionnent les traductions, une certaine énergie pour faire ressortir une volonté de l'auteur, son style, qui peut – et doit – se retrouver dans toutes les versions d'un texte – induisant alors qu'il existe une sorte de texte supérieur traduisible fidèlement –, faisant fi des contraintes inhérentes des langues. L'argument développé dans « Une phrase » qui porte sur la transgression langagière produisant le style de l'auteur tombe malheureusement à plat précisément parce qu'une violence particulière effectuée dans une langue ne l'est pas dans une autre. Ainsi, de reproduire ces violences ne permettrait pas de découvrir certaines spécificités d'un auteur. Il est désormais temps d'observer les remarques que Kundera a données par rapport à la première traduction de *La Plaisanterie*. Ces remarques permettront de préciser le style que l'auteur se suppose et a produit dans sa dernière version.

---

[18] Lawrence Venuti, *The scandals of Translation*, p. 6.
[19] Michelle Woods, *op. cit*, pp. 4-5.
[20] Il s'agit de l'entier du propos dans l'introduction de *The Scandals of Translation* ainsi que les premières pages de l'ouvrage de Michelle Woods. Cette dernière et Lawrence Venuti ont commenté à la fois la grogne de la part des traducteurs et à la fois celle des académiques concernant les remarques de Kundera sur la traduction et sur ses propres œuvres : le manque de cohérence et les critiques faciles tout en ne se confrontant pas à ses propres problèmes ont provoqué ces importants remous.
[21] *Ibid,* p. 1.
[22] *Ibid*, pp. 1-3.

La Plaisanterie est publiée sous le titre de *Zert* en 1967 en tchèque. La traduction française a été rapidement rédigée et est sortie l'année suivante. Des suites de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les chars russes et grâce à la préface d'Aragon, le roman a obtenu une reconnaissance immédiate et importante[23], offrant à Kundera ses premiers échos internationaux. Comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est suite aux questions d'Alain Finkielkraut que Kundera relira et retraduira ses romans. Nous avons déjà cité ses remarques concernant le choc qu'il a vécu en découvrant ses textes. Désormais, nous allons envisager plus précisément le style de Kundera selon les critiques qu'il a formulées au traducteur originel de *La Plaisanterie*. Dans sa « note de l'auteur », Kundera développe les trois points qui lui semblent présenter les plus grosses trahisons. Laissons-lui la parole assez longuement :

> Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur (ah non, ce n'était pas François Kérel, qui, lui, s'est occupé de mes livres suivants !) n'a pas traduit le roman ; il l'a réécrit :
>
> 1) Il y a introduit une centaine (oui !) de métaphore embellissantes (chez moi : le ciel était bleu ; chez lui sous un ciel de pervenche octobre hissait son pavois fastueux ; chez moi : les arbres étaient colorés ; chez lui : aux arbres foisonnait une polyphonie de tons […] etc., etc.)
>
> 2) Ludvik, narrateur des deux tiers du roman, s'exprime chez moi dans une langue sobre et précise ; dans la traduction, il devint un cabotin affecté qui mélangeait argot, préciosités et archaïsmes pour rendre à tout prix son discours amusant (chez moi : les femmes sont nues ; dans la traduction : elles portent un costume d'Ève ; chez moi : il la frappa d'une bouteille sur la tête ; dans la traduction : il lui fila un coup de bouteille sur la cafetière […] ; chez moi Helena parle à voix basse ; dans la traduction, elle roucoule […]) Par ce discours, le caractère des personnages fut dénaturé : Helena devint caricaturalement bête, Lucie n'était qu'une pauvre fille paumée.
>
> 3) Chez moi, toutes les réflexions sont d'une exactitude scrupuleuse ; dans la traduction, elles étaient à peine intelligibles ; à cause de formules alambiquées […], mais aussi parce que le traducteur a suivi de façon démesurée la fameuse règle du beau style qui interdit la répétition du même mot. J'ai toujours exécré cette règle. La pensée qui se veut exacte ne peut jouer avec des synonymes. En outre, la répétition donne à mon texte un rythme, une mélodie qui, dans la traduction, disparurent complètement.[24]

Métaphores précieuses, ton des personnages transformé par un lexique inapproprié et formulations peu heureuses des différentes réflexions, voilà les trois critiques principales que Kundera fait à l'encontre du traducteur – qu'il ne nomme d'ailleurs jamais, ce qui démontre déjà la chaleur de son estime. Ajoutons que Kundera souligne un autre phénomène qu'il abhorre : la synonymisation quasi automatique des différents termes répétés. Un exemple éloquent de son propos sur ce sujet se trouve à l'entrée « répétition » de son dictionnaire personnel : « Les traducteurs sont fous de synonymes. (Je récuse la notion même de synonyme : chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable.)[25] » Nous voyons alors se dessiner en creux le style que Kundera se suppose : des phrases claires et limpides – c'est-à-dire compréhensible exactement –, sobres, sans fioritures ainsi que l'usage de répétitions qui viennent rythmer le texte à la façon d'une litanie, produisant l'harmonie musicale qu'il cherche si souvent à

---

[23] François Ricard, « Biographie de l'œuvre. *La Plaisanterie* », in Kundera, *Œuvre*, t. 1, édition publiée sous la direction de François Ricard, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011, pp. 1414-1431.

[24] Kundera, « note de l'auteur » sur l'édition 1980 de *La Plaisanterie*. Extrait de François Ricard, « Biographie de l'œuvre », in Kundera, *Œuvre*, t. 1, pp. 1424-1425.

[25] Kundera, *Œuvre*, t. 2, p. 731.

atteindre[26] – rappelons que l'un des sujets principaux d'un autre de ses romans, *L'insoutenable légèreté de l'être*, est précisément la musique, roman au sein duquel la vie se compare à une partition qui voit s'y inscrire des thèmes, des motifs qui se répètent au fil des pages. On remarque qu'il s'agit pour ainsi dire des exactes mêmes critiques que Kundera portait aux traductions de Kafka[27].

Nous allons alors considérer trois extraits afin de confronter le regard de l'auteur avec son propre texte ainsi que la traduction de 1967.

Voici le début de la quatrième partie du roman au moment où la narration est prise en charge par Jaroslav, personnage jusqu'alors secondaire du roman[28].

> Je vois les boucles d'un chemin qui plonge entre les glèbes. Je vois la terre de ce chemin, creusée par la jante des roues des charrois paysans. Et tout au long je vois les limites de champs herbues, si vertes que c'est plus fort que moi, il faut que j'en caresse le flanc soyeux avec mes paumes.
> De tous côtés, des champs-mouchoirs de poche, pas les vastes surfaces remembrées des coopératives. Comment ? N'est-ce pas un paysage de notre temps que je parcours ? Quel pays est-ce donc ? (1968, p. 140)

> Je vois un chemin dans les champs. Je vois la terre de ce chemin, rayée par les roues des charrois paysans. Et, le long du chemin, l'herbe si verte que je ne peux m'empêcher de la caresser.
> Tout autour, de petits champs, pas les vastes surfaces remembrées des coopératives. Comment ? Ce n'est pas un paysage de notre temps que je parcours ? Quel paysage est-ce donc ? (1985, p. 195)

Les différences sont nombreuses ; intéressons-nous aux plus significatives. Une première distinction se lit dès la première phrase. On y découvre, dans la version de 1968, un « chemin » qui comporte des boucles. Est-ce ici un ajout du traducteur ou une suppression tardive de Kundera ? Comme développé précédemment, il semble difficile de répondre à cette question. Néanmoins, cette description accentue l'aspect quelque peu plus précieux du style de la première version, puisque, à la manière du chemin, le narrateur emprunte des voies plus tortueuses. On constate également que le « dans les champs » de la version 1985 est formulée par une expression plus lourde, métaphorique grâce au verbe « plonger » et dont le lexique est plus soutenu du fait de l'utilisation du mot « glèbe ». On ne peut pas déjà parler de lexicomanie, mais les niveaux de langage ne correspondent pas. Considérant les transformations lexicales ainsi que les métaphores, relevons que dans la première phrase du deuxième paragraphe, les « petits champs » sont décrits comme des « champs-mouchoirs de poche ». Cette métaphore constitue de

[26] L'entrée « litanie » dans l'essai « Soixante-neuf mots » nous dit cela : « Répétition : principe de la composition musicale. Litanie : parole devenue musique. Je voudrais que le roman, dans ses passages réflexifs, se transforme de temps en temps en chant. […] [Suite à deux extraits de *La Plaisanterie* où il compare son texte et la traduction] Les synonymes ont détruit non seulement la mélodie du texte mais aussi la clarté du sens. Kundera, *Œuvre*, t. 2, pp. 724-725.

[27] Cf. note 17.

[28] Par soucis de clarté, nous référerons les extraits des deux ouvrages de *La Plaisanterie* uniquement par leur année d'édition respective, c'est-à-dire 1968 et 1985. Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Traduction du tchèque par Marcel Aymonin, Paris : Gallimard (« Du monde entier »), 1968. ; Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, Paris : Gallimard (« folio »), 2003 [1985 pour la traduction définitive].

nouveau la transgression du style de l'auteur que Kundera a vertement critiqué, puisqu'au lieu d'être simple, cette expression métaphorique qui devient une sorte de concept complexifie – de par le tiret –le rapport aux champs. Arrêtons-nous ensuite sur la phrase qui obtient le plus de changements entre les deux versions : il s'agit de la dernière phrase du premier paragraphe. On peut supposer que la disparition du verbe comme du sujet dans la version de 1985 est plus du fait de la nouvelle édition qu'une erreur du traducteur. Comment comprendre, sinon, le respect des verbes dans l'édition de 1968 aux première et deuxième phrases, mais pas dans la troisième ? Le traducteur aurait-il volontairement rajouté le même verbe alors que, nous l'avons observé, il procède plutôt différemment ? Cela paraît peu probable. Il semble que Kundera ait profité de son travail pour précisément adoucir son texte, non le simplifier mais faire disparaître une répétition avec l'ajout d'une conjonction de coordination qui permet, alors, l'ellipse.

Toutefois, d'autres phénomènes apparaissent aussi, comme une tournure orale avec ce « si vertes que c'est plus fort que moi », simplement retranscrit en « je ne peux m'empêcher » dans la dernière version, tournure verbale qui participe de la critique de Kundera sur la transformation du ton des personnages, Jaroslav apparaissant ici un peu moins sérieux par rapport à l'édition de 1985. Notons, pour terminer, que dans les deux ultimes questions de 1985, on lit une répétition de « paysage » alors que dans celle de 1968, on y trouve « pays ». Etait-ce pour éviter une répétition ou était-ce ce qui semblait être le plus efficace pour le traducteur – afin, peut-être, d'avancer une description, dans un premier temps visuelle pour ensuite l'élargir à l'ensemble de la contrée ? En somme, était-ce dû à une interprétation du traducteur ? Nous laissons ces questions en suspens.

Ainsi, le style de Milan Kundera dans la deuxième version transparait effectivement plus sobre et plus efficace par rapport à la première. Ont été épurées quelques métaphores, le lexique a été simplifié et plusieurs répétitions ont été rétablies. Avant d'envisager et de tirer une conclusion sur le style de Kundera, nous désirons observer deux autres passages. La narration est, cette fois, prise en charge par Ludvik, le principal narrateur de *La Plaisanterie*. Placé au centre de la partie la plus conséquente du roman, la troisième, Ludvik déploie dans cet extrait une réflexion autour de son incapacité à aimer.

> Cent fois, ces dernières années, des femmes de toutes sortes m'ont reproché (seulement parce que je ne savais pas payer leurs sentiments de retour) ma suffisance. Allons donc, suffisant, moi ? Quelle idiotie ! Le vrai, c'est que je me ronge d'être incapable, devenu adulte pour de bon, de trouver le rapport profond à l'égard de quelque femme que ce soit, de n'en avoir, comme on dit, aimé aucune. Je ne suis pas sûr de connaître les causes de cette mienne infortune, ignorant s'il s'agit tout bêtement de malformations innées de mon cœur ou si, plutôt, leurs racines tiendraient à mon *curriculum* ; […]. (1968, p. 88)

> Combien de fois, ces dernières années, des femmes de toutes sortes m'ont reproché (seulement parce que je ne savais pas payer leur sentiment de retour) ma suffisance. C'est un non-sens, je ne suis pas suffisant, mais, à vrai dire, je suis moi-même navré d'être incapable, dans mon âge adulte, de trouver le rapport véritable à l'égard d'une femme, de n'en avoir, comme on dit, aimé aucune. Je ne suis pas sûr de connaître les causes de cet échec, je ne sais pas si ces défauts du cœur sont innés ou plutôt s'ils plongent leurs racines dans ma biographie ; […] (1985, p. 126)

Nous désirions envisager ces citations assez rapidement, car elles présentent plus de similitudes que de différences. Les principaux changements effectués par Kundera se trouvent dans les marques de l'énonciation qui ont été supprimées – plus de point d'exclamation ou d'interrogation – le texte résonnant alors d'un rythme différent, plus lisse et plus long, sans interruption forte. On observe, en outre, une disparition de quelques tournures « un peu tarabiscotées [29] », par exemple « tout bêtement de malformations » ne se lit plus et « mienne infortune » est transformée en simple « échec. » Pour finir, « *curriculum* », mot latin qui tranche avec le reste du texte apparaît comme une « biographie » dans la version de 1985. On le voit, Kundera essaie de redonner un rythme tout en limitant le niveau de langage. Il s'abstient de produire des phrases compliquées. Toutes ces remarques semblent s'inscrire dans les propos développés par l'auteur dans ses essais théoriques. Pour terminer, nous souhaitions présenter une dernière citation afin d'exemplifier les nuances entre longueur et brièveté chez Kundera, l'efficacité qu'il prétend avoir ainsi que cette litanie textuelle, rythmique, qu'il prétend posséder et être son style. De nouveau, Ludvik prend la parole.

> Depuis quand les péripéties, en plus de l'action et de l'existence, profèrent-elles quelque chose ? Il n'est sans doute pas nécessaire de le souligner, je suis quelqu'un d'essentiellement réfléchi. Pourtant, il m'est resté un grain d'irrationnel, de superstitieux, telle cette curieuse conviction que tout événement qui m'advient comporte un sens surajouté, *signifie* quelque chose ; que, par son aventure propre, la vie dévoile un peu d'elle même, nous révèle graduellement des parcelles de son secret, s'offrant en guise de rébus à déchiffrer ; nos expériences personnelles forment une mythologie du vécu, dans laquelle repose la clé de la vérité et de l'énigme. Chimérique, crieriez-vous ? Possible, et même vraisemblable, mais je ne puis réprimer ce besoin de continuellement *décrypter* cette vie qui est mienne (comme si, pour de bon, elle recouvrait quelque signification, importance ou vérité), je ne peux pas éluder cette nécessité, quand ce ne serait que d'une espèce de jeu (ainsi qu'aux rébus). (1968, p. 188)
>
> Les histoires personnelles, outre qu'elles se passent, disent-elles aussi quelque chose ? Malgré tout mon scepticisme, il m'est resté un peu de superstition irrationnelle, telle cette curieuse conviction que tout événement qui m'advient comporte en plus un sens, qu'il *signifie* quelque chose ; que par sa propre histoire la vie nous parle, nous révèle graduellement un secret, qu'elle s'offre comme un rébus à déchiffrer, que les histoires que nous vivons forment en même temps une mythologie de notre vie et que cette mythologie détient la clé de la vérité et du mystère. Est-ce une illusion ? C'est possible, c'est même vraisemblable, mais je ne peux réprimer ce besoin de continuellement *déchiffrer* ma propre vie. (1985, p. 257)

Il est déjà visuellement intéressant de constater la différence de longueur entre les deux paragraphes qui tend déjà à souligner des formulations plus épaisses, plus élaborées dans la version de 1968 que dans celle de 1985 qui elle, déjà, apparaît plus dense. Observons la première phrase. Deux changements majeurs ont eu lieu. Tout d'abord, des termes techniques et quelque peu précieux (« péripéties », « action », « existence ») s'inscrivant dans le lexique narratologique ont disparu pour le simple « histoires personnelles » et ensuite le verbe de parole a changé : « proférer » a été remplacé par « dire ». On remarque

[29] Cf. note 5.

que les deux termes de la version de 1985 sont, dans leur champ sémantique respectif, les plus neutres possibles, les moins connotés. Déjà se dessine le travail de Kundera pour libérer le texte des pendants culturels et des sens supplémentaires que la langue incorpore dans chaque mot. Rappelons-nous de son commentaire sur les synonymes : chaque mot possède son sens propre. Dire ne signifie pas la même chose que proférer, ou déclarer, ou exprimer. Le fait d'employer les termes les plus neutres possibles permet alors à Kundera non pas d'être le plus clair possible mais de ne pas interférer avec l'interprétation de ses lecteurs. Il est d'ailleurs significatif de constater que la deuxième phrase de la version de 1968 a été remplacée par un simple « malgré mon scepticisme ». En effet, dans la prima-version le narrateur paraît arrogant et ridicule : préciser qu'il n'est pas nécessaire de faire quelque chose pour le faire directement ensuite (il n'y a pas besoin de le dire, je suis…) tend à le présenter comme un personnage risible ; c'est bien l'une des critiques de Kundera – son point 2 dans sa « note de l'auteur ». Une autre transformation notable se situe dans la suppression de la question « Chimérique, me crierez-vous ? » qui concentre l'entier des problèmes soulevés par Kundera : lexique précieux, marque d'énonciation, formulation de la question avec un verbe de parole qui manifeste un sens fort contrairement à un simple « demander », par exemple, tous ces éléments tranchent avec le style de Kundera dans la version 1985 et produisent un même phénomène textuel déjà observé auparavant, celui d'une rupture rythmique qui est alors expurgée pour rendre au texte la mélodie désirée. Si l'on envisage brièvement la disparition des derniers morceaux de phrases, ces derniers apparaissent être des explications supprimées lors de l'édition de 1985 – elles complexifient plus qu'elles n'assistent ou expriment quoi que ce soit. Relevons cependant, pour terminer, la transformation du terme « décrypter » en « déchiffrer ». Ce changement permet d'exemplifier l'entier du processus de traduction de Kundera : la vie est, dans le premier cas, métaphorisée en un code obscur pour ensuite être assimilée à un texte qu'il faut lire. Ce texte est-il lisible ? Peut-être, peut-être pas. C'est précisément l'enjeu du style de Kundera : essayer de rendre le texte – de son roman cette fois – le plus simplement possible compréhensible. Car, rappelons-le, le roman est pour lui « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence.[30] ». Ainsi, son style lui-même devient métaphore de son projet romanesque, celui de mettre en scène, précisément, des types de personnages – des ego – qui évoluent et découvrent leur monde.

Kundera n'a que peu considéré son propre style en tant que tel. En revanche, il s'est, nous l'avons vu, beaucoup plus épanché sur le travail de la traduction qui aurait souillé son œuvre. Notre travail a, dans un premier mouvement, essayé de souligner le défaut de son attaque sur le rôle de la traduction. Chaque langue possédant son propre réseau sémantique, son propre rythme, sa propre tonicité influençant alors les accents et la ponctuation, chaque langue donc ne peut s'écrire comme une autre : les transgressions – qui sont des marques de textes de valeurs selon Kundera[31] – n'agissent pas de la même façon dans chaque langue. Dès lors, son désir d'écrire pareillement, que son style se

[30] Entrée « roman » dans l'essai « Soixante-neuf mots », Kundera, *Œuvre*, p. 732.
[31] Cf. note 14.

retrouve dans chaque langue apparaît comme un vœu naïf et quelque peu caractériel[32]. En outre, nous l'avons constaté lors de notre étude comparative, des changements conséquents ont pris place. Kundera a reformulé de nombreux termes pour les rendre plus neutres, moins chargés sémantiquement ; il a limité les métaphores[33] ; il a rétabli des répétitions ; il a simplifié certaines structures phrastiques et supprimé des tournures orales. Néanmoins, que faire des empans importants qui ont été supprimés ? Faisaient-ils vraiment partie du texte original en tchèque de 1967 ou ont-ils été rajouté par le traducteur ? Selon toute vraisemblance – et pour relever les critiques qui se sont portées sur les traductions de Kundera[34] –, il s'agit du regard postérieur de l'auteur sur ses œuvres qui a volontairement supprimé des parties de ses écrits, effaçant des tournures qui ne correspondent plus à son style « actuel », c'est-à-dire de la deuxième moitié de sa carrière littéraire. Dès lors, le style de Kundera correspond bien à ses descriptions en creux que l'on trouve dans ses essais, mais doit être nuancé à la lumière de ces multiples transformations et traductions successives. On peut légitimement s'interroger sur la nature de ces textes : lisons-nous un roman de 1967 ou de 1985 ou de 2003, suite aux multiples modifications éditoriales qui se sont produites jusqu'à l'édition folio ? Peut-être serait-il plus probant de répondre trois fois oui. Peut-être serait-il bon de laisser la parole à Milan Kundera, à cet auteur qui a tant souhaité maîtriser ses propos (n'accepte plus d'interview à moins qu'il ne puissent les retravailler lui-même) et ses œuvres.

> Ce n'est qu'en relisant les traductions de tous mes livres que je me suis aperçu, consterné, de ces répétitions ! Puis, je me suis consolé : tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) *avec variations*[35].

---

[32] Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, p. 25.

[33] En effet, elles occupent pour lui une place particulière : « je ne les aime pas si elles ne sont qu'un ornement. […] En revanche, la métaphore me paraît irremplaçable comme moyen de saisir en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages. […] Ma règle : très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants » Kundera, *Œuvre*, t. 2, p. 727.

[34] Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, p. 25 : « In the last decade, he has been criticised for this involvment : for his antagonism to his translators, for demanding an impossible and absolute fidelity to the originals, for articulating a 'naïve' and impraticable translation theory, for producing his own inadequate translations, and for revising his translations (an not his Czech originals) to pander to a 'Western' readership. » (nous soulignons.)

[35] Entrée « Légéreté » in Kundera, *Œuvre*, t. 2, p. 724.

Bibliographie

Œuvres de Milan Kundera

–, *La Plaisanterie*, Traduction du tchèque par Marcel Aymonin, Paris : Gallimard (« Du monde entier »), 1968.
–, *La Plaisanterie*, Traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, Paris : Gallimard (« folio »), 2003 [1985 pour la traduction définitive].
–, *Œuvre*, t. 1 et 2, édition publiée sous la direction de François Ricard, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011.

Littérature secondaire

Bonnefoy, Yves, « La traduction au sens large. A propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs », *Littérature*, n°150, 2008, pp. 9-24.

Boisen, Jørn, « Le malentendu – Kundera et ses paratextes », *Neohelicon*, 2010, n°37, pp. 287-304.

Nemcova Banerjee, Maria, *Terminal Paradox. The novels of Milan Kundera*, London ; Boston : faber and faber, 1990. Spécialement le chapitre 1 « *The joke* or Uneasy Rider », pp. 11-51.

Philippe, Gilles, « Les deux corps du style. », *Les Temps Modernes*, n° 676, 2013, pp. 144-154.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A history of Translation*, London [etc.] : Routledge (« Translation studies »), 2008[2] [1995[1]].

Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, London [etc.] : Routledge (« Translation studies »), 1998.

Weinmann, Frederic, « Réception à la puissance X : orthonymie et polysémie dans les études de traduction », *L'Esprit Créateur*, n°49, 2009, pp. 38-55.

Wilhelm, Jane Elisabeth, « Jean-René Ladmiral – une anthropologie interdisciplinaire de la traduction », *meta : journal des traducteurs*, n° 57, 2012, pp. 546-563.

Woods, Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon : Multilingual Matters (« Topics in translation ; 30 »), 2006.

Woods, Michelle, « Traduction et réécriture chez Milan Kundera », in *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, Grenoble : ELLUG, 2009, pp. 193-204.